

Karl Hölz

ROMAN- UND ERZÄHLLITERATUR IN MEXIKO. TENDENZEN UND STRÖMUNGEN

I. Die Suche nach der kulturellen Identität

Als sich das Vizekönigtum Nueva España 1821 vom spanischen Mutterland lossagte, galt eine der vorrangigen Aufgaben dem Ziel, der politischen Unabhängigkeit auch die im kulturellen und literarischen Bereich folgen zu lassen. Gerade in der Erzähl- und Romanliteratur des 19. Jahrhunderts wird sich die Forderung der *emancipación mental* als ein zentrales und in seiner Geschichte lang andauerndes Motiv der Literaturpraxis belegen lassen.¹ Die theoretischen Argumente wurden schon relativ früh in einer Vielzahl von *discursos* und poetologischen Bekenntnissen niedergelegt. So sind sich die Kritiker und Literaten Luis de la Rosa, José María Lafragua, Francisco Zarco oder später Ignacio Altamirano und Francisco Pimentel ungeachtet ihrer unterschiedlichen ästhetischen Leitideen darin einig, daß sowohl die klassizistische als auch die romantische Literatur sich dem Diktat der *mexicanidad* zu beugen habe.² In diesem Begriff drückt sich das Selbstverständnis der jungen Nationalliteratur aus, und mit ihm sind die Erfolge verknüpft, die nach Ansicht des zeitgenössischen Chronisten Guillermo Prieto die Arbeit der ersten bedeutenden literarischen Institution, der *Academia de Letrán* (1836 - 1856) krönt:

Ihre ausgesprochene Tendenz, die Literatur zu mexikanisieren, sie von jedem anderen Einfluß zu emanzipieren und ihr einen eigenen Charakter zu verleihen,

1 José Luis Martínez, *La emancipación literaria de México*, México D. F. 1955.

2 Luis de la Rosa, "Utilidad de la literatura en México", in: *El Ateneo Mexicano*, México D. F. 1844, 1, 210; José María Lafragua, "Carácter y objeto de la literatura", ebd., 12; Francisco Zarco, "Discurso sobre el objeto de la literatura", *La Ilustración Mexicana*, 1. Juni 1851; Ignacio Altamirano, *La literatura nacional*, 3 Bände, Mexiko 1949 (postum); Francisco Pimentel, *Historia crítica de la poesía en México*, México D. F. 1892.

su tendencia decidida a mexicanizar la literatura emancipándola de toda otra y dándole carácter peculiar.³

Der patriotische Auftrag der Literatur hat sich vordergründig in einer didaktischen Erzählhaltung niedergeschlagen, die dem Anliegen der geistigen Erneuerung in einer konkret festzumachenden Beziehung zwischen Autor und Leser nachgeht. Die Adressaten der literarischen Botschaft siedeln sich im sozial niederen Stand des *pueblo* an oder sind im gebildeten Mittelstand zu suchen. Deren 'geistiger Fortschritt' (*progreso intelectual*⁴) bestimmt idealistisch das Literaturschaffen und legt die Autoren auf volkstümliche und feuilletonistische Darstellungsformen fest. Im Bewußtsein dieser Zusammenhänge von inhaltlicher Aussage und Vermittlungsform stellt Altamirano, der theoretische Begründer der Nationalliteratur, die entscheidende Forderung auf, die ästhetische Perfektibilität dem erzieherischen Missionsgedanken nachzuordnen. Die Größe der Literatur mißt sich an den kulturellen Bedürfnissen der Mexikaner. Vorrangig geht es darum, die Würde des 'Mexikanischen', des *ser mexicano*, literarisch umzusetzen, selbst wenn der Autor angesichts des Bildungsmangels seiner Leser Gefahr läuft, "trivial zu wirken", "de parecer trivial muchas veces", wie um die Jahrhundertmitte der Erzähler Covarrubias erklärt.⁵ Das Plädoyer für die volksnahe Verständlichkeit der Literatur wird noch in das 20. Jahrhundert hineinreichen, wenn Martín Luis Guzmán in *La querella de México* (1915) die geistige Rückständigkeit des *pueblo* beklagt, oder wenn José Vasconcelos die politische und geistige Unmündigkeit seiner Leser in der Haltung des *Pesimismo alegre* (1931) kompensieren zu müssen glaubt. Octavio Paz hat den mühsamen Erkenntnisprozeß der Mexikaner, der mit dem Entstehen der Nationalliteratur im 19. Jahrhundert einsetzt und sich bis heute noch als ein Desiderat darstellt, auf die griffige Formel gebracht:

die Geschichte Mexikos ist die eines Volkes, das eine Form für seinen Ausdruck sucht,
la historia de México es la de un pueblo que busca una forma que lo exprese.⁶

Man wird - wie es gerade heute die lateinamerikanischen Literaten und Kritiker immer wieder betonen - die Berufung auf die innermexikanischen Rahmenbedingungen der Literatur ernst nehmen müssen. Zum einen sind

3 Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, México D. F. 1985, 96.

4 Altamirano, a.a.O., 26 f.

5 Juan Díaz Covarrubias, *Impresiones y sentimientos. Escenas y costumbres mexicanas*, México D. F. 1859, 9.

6 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México D. F. 1976, 121.

hier die wesentlichen Postulate der *literatura nacional* verankert. Zum anderen ermöglicht es der Blick auf die kulturelle Eigenwertigkeit, dem verbreiteten Vorwurf der kulturellen Dependenz Mexikos und Lateinamerikas von Europa entgegenzutreten. Wenn gerade die Erzählliteratur des 19. Jahrhunderts dem Vorwurf der Sterilität, Naivität und der feuilletonistischen Anpassungsprosa ausgesetzt ist, dann erklärt sich das Ungenügen an der ästhetischen Minderwertigkeit aus einer europäischen Voreinstellung des Bildungsmonopols heraus. In der Tat bleibt die Erzählliteratur - trotz aller patriotischen Bekenntnisse der Autoren - durch europäische, insbesondere französische Modellautoren geprägt. Hugo, Dumas (Vater und Sohn), Sue, Balzac, Chateaubriand begleiten die Kanonbildung in einem Maße, daß nicht selten die Mexikaner selbst vor deren "blinden Nachahmung" (*imitación servil*) und der damit einhergehenden "literarischen Rückschrittlichkeit" (*atraso literario*) warnen.⁷ Dennoch sind die Parallelen und Filiationen zur europäischen Literatur, die sich fast zwangsläufig ergeben, nicht ohne weiteres nach dem Modell der Übertragung europäischer Kultur zu bewerten. Sie erscheinen vielmehr nach dem Selbstverständnis der Autoren in ihrer länderspezifischen Funktion als dialogischer Bestandteil der mexikanischen Mischkultur. Über die literarischen Anleihen versuchen die Autoren, sich im Fremden wiederzuerkennen. Diesem - teilweise in den Werken selbst thematisch gewordenen - Blickwinkel einer bereits die Anfänge der mexikanischen Nationalliteratur leitenden kulturellen Mestizierung unterstehen auch die nachfolgenden literarischen Identitätskonzepte. Deren interkulturelle Ansätze sind in der summarischen Übersicht über die Erzählprosa Mexikos mitzubetrachten und als immer wichtiger werdender Faktor der kulturellen Eigenwertigkeit herauszustellen.

II. Auf dem Weg zur Nationalliteratur

Am Anfang der mexikanischen Erzählprosa steht José Joaquín Fernández de Lizardi (1776 - 1827). Unter dem Eindruck der 1812 erlassenen liberalen *Constitución de Cádiz* gründet er die satirische Zeitschrift *El pensador mexicano* (1812 - 1814), deren Namen er auch als Publizist und Schriftsteller an-

7 Guillermo Prieto, "Algunos desordenados apuntes que pueden considerarse cuando se escriba la historia de la bella literatura mexicana", *El Museo Mexicano* 4, 1844, 354 - 360; Altamirano, *Obras literarias completas*, México D. F. 1959, 620.

nimmt. Deutlich vom Gedankengut der französischen Aufklärung beeinflusst, verfaßt er den Roman *El Periquillo Sarniento* (1816). Das satirische und moralistische Werk steht noch in der Tradition des spanischen Schelmenromans, es läßt jedoch mit den verschiedenen Lebensstationen des Helden gleichzeitig eine realistische Sittenschilderung der sozialen Stände entstehen, in der Ignoranz und Dekadenz der Kolonialzeit angeprangert werden. In Fortführung antiker und neuzeitlicher Utopisten - Platon, Aristoteles, Tomas Morus, Fénelon - skizziert er eine neue Sozialgemeinschaft, die nach den Prinzipien des Naturrechtsdenkens aufgebaut und als literarisches Zeugnis des mexikanischen Unabhängigkeitstrebens angelegt ist. Ein direktes und gewissermaßen autobiographisches Bekenntnis zum Freiheitskampf der Mexikaner liegt mit dem erzählerischen Werk *Noches tristes y día alegre* vor (1818). In direkter Replik auf die *Noches lúgubres* des spanischen Aufklärers Cadalso verarbeitet Lizardi die Enttäuschungen und Entbehrungen, die er während der Unabhängigkeitskämpfe erfahren hat.

Der gesellschaftspolitische Bezug, der schon Lizardis Werk auszeichnete, setzt sich in den patriotisch inspirierten Romanen und Erzählungen der Folgezeit fort. Die Aufarbeitung der Geschichte, von der vorkolonialen Zeit bis hin zu den aktuellen Geschehnissen, bestimmt weitestgehend das Handlungsgerüst dieser Werke. Allein die schematische Periodisierung der Inhalte läßt das thematische Spektrum und dessen erzählerische Intention errahnen.

Die *novela indianista* erschließt den historischen Horizont, von dem aus rückwirkend die Aufwertung des Mexikanischen seinen Ausgang nimmt. Hatte die *Conquista*-Ideologie die moralische, soziale und zivilisatorische Unterlegenheit des *indio* verbreitet, so arbeitet die indianistische Erzählprosa dem sprichwörtlich gewordenen 'Minderwertigkeitskomplex' der indigenen Völker entgegen. Bereits das erste Werk dieser Art, die Erzählung *Netzula* (1837) von José Maria Lacunza⁸ (1809 - 1869), trennt sich dezidiert von dem europäischen Hierarchiedenken, um nunmehr ebenso typologisch zu verfahren und den *indio* zum alleinigen Bewahrer alles Schönen und Guten zu erklären. Die Geschichte handelt vom entscheidenden Kampf der Indios gegen die Konquistadoren; während letztere lediglich als namenlose Eindringlinge in Erscheinung treten, darf der Leser detailliert an den edlen Gefühlen und Gedanken der Indio-Protagonisten teilnehmen. Gewiß geht die Idealisierung des *indio* auf den aufklärerisch-verbrämten und romantischen Exotismus eines Marmontel oder Chateaubriand zurück. Allerdings verzichtet Lacunza bezeichnenderweise darauf, seine Helden nach dem französischen Vorbild

8 Die Autorschaft ist strittig, da in der literarischen Zeitschrift *El Año Nuevo* lediglich die Initialen einen Hinweis auf den Autor geben. Manche Kritiker schreiben diese Erzählung auch José Maria Lafragua zu.

durch die Übernahme europäischer Zivilisationsmuster zu veredeln. Der Naturzustand hat hier bereits ein moralisches und soziales Verantwortungsbeußtsein erreicht, das nicht mehr vom europäischen Primatdenken überboten werden muß. Auch Altamirano (1834 - 1893) setzt in diesem Sinne die ethnologische Differenzierung seiner Personen ein. In seinem Erzählwerk *Clemencia* (1869), *Julia* (1870) oder *El Zarco* (postum 1901) bettet er die Liebesthematik so in die ethnische Kontrastierung ein, daß anfangs alle Macht und Faszination von den weißen Protagonisten ausgeht, am Ende aber die idealistischen, melancholischen und fatalitätsgläubigen Indios als die eigentlichen Sieger erscheinen. Aus anfänglicher Erniedrigung wächst ihnen schließlich ein Wertebewußtsein zu, das der Held in *El Zarco* als indianisches Erbgut programmatisch zusammenfaßt: "Das stolze Selbstbewußtsein ist Teil unseres Seins." ("La altivez en nosotros es parte de nuestro ser.")

Gemäßigter fällt die indianistische Thematik bei Eligio Ancona (1836 - 1893) aus. In seinen *conquista*-Romanen *La cruz y la espada* (1866) und *Los mártires del Anáhuac* (1870) finden die 'barbarischen' Gebräuche der Azteken durchaus die Kritik des Erzählers. Dieser nimmt eine klerikale Haltung ein und sucht die idealistische Erhöhung seiner Helden, indem er zum Beispiel das junge Indio-Mädchen in *La cruz y la espada* als christliche Märtyrerin sterben läßt. Gleichwohl nimmt Ancona teil an der patriotischen Aufwertung der indianistischen Vergangenheit. Seine Romane inspirieren sich thematisch am Werk des spanischen Chronisten Bernal Díaz del Castillo (1492 - 1581) und wecken mit dem Interesse an der indigenen Zivilisationsleistung auch das Verständnis für deren historische Wertschätzung.

Hat der Indianismus das europäische Vorrangdenken allein durch seine thematische Ausrichtung relativiert, so zerstört die Literatur auch über die Gestaltung der Kolonialzeit das Bild von der vorrangigen Stellung Europas. Insbesondere die Autoren aus dem liberalen Lager benutzen ihre Werke dazu, ihrem *antiespañolismo* Ausdruck zu verleihen. 1857 verfaßt Juan Díaz Covarrubias (1837 - 1859), Anhänger der Reformpartei des Benito Juárez und aktiver Teilnehmer im Bürgerkrieg der Liberalen gegen die Konservativen (1858 - 1861), einen *Discurso cívico*. In ihm benennt er die spanischen Mißbräuche der kolonialen Vergangenheit - Sklaverei, Despotismus, Fanatismus -, um mit den Unabhängigkeitshelden Hidalgo, Morelos und Guerrero ein Gegenbild von Freiheit und Gerechtigkeit zu entwerfen. Der Roman *Gil Gómez el insurgente o la hija del médico* (1858) greift diese Gedanken auf, indem er die heroische Geschichte der Unabhängigkeitskämpfer nachzeichnet und den Edelmüt der entrechteten Indios hervorhebt. Wie Juan Mateos (1831 - 1913) in seinem Roman *Sacerdote y Caudillo* (1869, die Fortsetzung von 1870 trägt den Titel *Los Insurgentes*) reagiert der Autor auf die Diffamierungskampagne, die um die Jahrhundertmitte von den Konservativen und

insbesondere dem Historiker Lucas Alamán gegen die 'skrupel- und rechtlosen' Aufstandsführer angezettelt wird. Sowohl Covarrubias als auch Mateos betten das intrigenreiche Geschehen ihrer Romane in einen historisch-dokumentarischen Rahmen, der es ihnen gestattet, am Schicksal des gefangengenommenen und hingerichteten Unabhängigkeitshelden Hidalgo die Folgen der spanischen Unterdrückung (*ruinas, servilismo* und *hipocresía*) bloßzulegen. In dieser patriotischen Vereinnahmung der Geschichte verbinden sich, wie es der Titel bei Covarrubias bereits andeutet, Liebesepisoden mit den politischen Handlungsmotivationen. Überhaupt gibt sich in den historischen Erzählwerken der romantische Sentimentalismus oder Dolorismus gerne in seiner politischen Parteinahme zu erkennen. Mariano Mavaro veröffentlicht bereits 1839 in der Zeitschrift *El Año Nuevo* eine historische Erzählung mit dem Titel *Angela*. Die hübsche Protagonistin wird gleichzeitig von dem Unabhängigkeitskämpfer Julio und dem spanischen Kapitän Robles umworben. Die stereotype Kontrasttechnik von gut-böse, Mexikaner-Spanier hat über die Liebesverbindung zwischen Julio und Angela schon vorentschieden. Wenn dann am Ende Robles die Angebetete entführt und in einem Duell mit dem Rivalen Angela versehentlich tötet, hat die feuilletoneske Handlungsanlage endgültig den spanischen Gegenspieler moralisch disqualifiziert, um so mehr, als ihn der Schlußsatz pointenhaft als den bislang unbekannten Vater Angelas entlarvt. Das romantische Inzestmotiv ist vollends in der politischen Erzählintention aufgegangen. Auch Eligio Ancona schöpft aus dem Inzestmotiv die emotionale und zugleich geschichtliche Brisanz seines Stoffes, Der historische Roman *El Filibustero* (1864) zeigt die jungen Helden ohne ihr Wissen in inzestuöser Liebe zueinander entbrannt. Die Haupthandlung kreist um den edlen gesellschaftlichen Außenseiter Leonel, der stolz auf das Vorbild Antony von Alexandre Dumas weist. Leonel rächt seine soziale Inferiorität, indem er hinter dem Zivilisationsanspruch und der religiösen Mission der Kolonialvertreter Profitgier und Fanatismus aufdeckt. Dies ist das generelle Thema, das insbesondere die sogenannten Inquisitionsromane und -erzählungen behandeln. Ignacio Rodríguez Galván (1816 - 1842) widmet ihm seine Erzählung *La hija del odor* (1837). Die Liebe der Heldin zum unbescholtenen, aber politisch geächteten Freiheitsdenker endet tödlich, da der Vater seine eigene Tochter, die zudem schwanger ist, der Inquisition und damit dem Tod ausliefert. José Joaquín Pesado (1801 - 1861) versucht demgegenüber in seiner Novelle *El inquisidor de México* (1835), einen sentimental-versöhnlichen Schluß herbeizuführen. Die Grausamkeit der Inquisitionsverteter verhindert es nicht, daß am Ende Opfer und Täter in einer überraschenden Wendung zueinander finden, in dem der Inquisitor sich von seiner Härte, die Verfolgte von ihrem falschen Glauben bekehren läßt. Justo Sierra O'Reilly (1814 - 1861) und Vicente Riva Palacio

(1832 - 1896) überwinden den rein fiktiven Charakter, indem sie die Fabel der inquisitorischen Verwicklungen mit historischer Dokumentation verbinden. Sierras Roman *La hija del judío* erscheint in den Jahren 1848/49 als Feuilletonbeilage der Zeitschrift *El Fénix*. Er bezieht sich auf eine authentische Konspiration des Gouverneurs von Yucatán gegen eine jüdische Familie. Gleichzeitig lehnt er sich formal und thematisch an das Intrigen-Muster von Alexandre Dumas oder Eugène Sue an. Riva Palacio hat ebenfalls die Akten der Inquisition ausgewertet und ein umfangreiches Werk der Inquisitionsthematik vorgelegt: *Martín Garatuza* (1868), *Monja y casada, virgen y mártir*, *Memorias de un impostor* (1872), *D. Guillén de Lampart* (1872). Generell hat in den Inquisitionsromanen eine nationale Thematik literarisch Fuß fassen können, die dem Emotions- und Spannungsbedürfnis des Lesers entgegenkam und das fiktionsgebundene Unterhaltungsangebot an die belehrende Aufarbeitung der eigenen Geschichte anknüpfte.

Nicht zuletzt leiten sich auch die gegenwartsbezogenen Darstellungen aus dieser doppelten Bestimmung ab. So waren der Bürgerkrieg zwischen den Liberalen und Konservativen (1858 - 1861) oder der Interventionskrieg (1862 - 1867) gegen die von Napoleon unterstützten Regierungstruppen des Kaisers Maximilian bevorzugte Themen, mit denen die Autoren ihre politischen Positionen vertraten und gleichzeitig das Informationsbedürfnis ihrer - je nach Parteigruppierung emotional beteiligten - Leser weckten. Insbesondere für die aktualitätsbezogene Erzählliteratur der Jahrhundertmitte gilt, daß sie politischen Propagandazwecken dient. Altamirano macht daraus keinen Hehl und läßt etwa seine Erzählung *La Navidad en las montañas* (1871) zu einem unverblühten liberalen Thesenstück werden. Der Erzähler, ein in den Reformwirren versprengter liberaler Kämpfer, wird Zeuge, wie ein Priester in seinem Dorf die Lehren des sozialen Christentums (*Lamennais*) lebenspraktisch umsetzt. Die sozialen und kirchlichen Reformgesetze, die er verwirklicht, erregen die Bewunderung des Erzählers für jenen 'Märtyrer der christlichen Zivilisation' und inspirieren ihn zum Vergleich mit den anderen Helden der sozialen Großherzigkeit, dem Missionar Gabriel aus Sues *Le juif errant* (1844) und dem Bischof Myriel aus Hugos *Les Misérables* (1862). Desgleichen greift der liberale Gesinnungsgefährte Díaz Covarrubias in den parteipolitischen Konflikt der Jahrhundertmitte ein. Mit seinen Prosawerken *Impresiones y sentimientos* (1857) und *La clase media* (1858) gestaltet er die Machtkämpfe zwischen Mittelstand und Aristokratie, indem er die Handlung in einem typisierenden Dualismus von gut und böse, liberal und konservativ, Patriot und Verräter aufgehen läßt. Die feuilletonesken und personentypologischen Merkmale wiederholen sich immer wieder, so auch in dem Roman *El Cerro de las Campanas* (1868) von Juan Mateos. Der Roman beschreibt die Zeit des Interregnums bis zum Sieg der Republikaner 1867. Die thematischen

Effekte wie Menschenraub, Ehebruch, Mord, Schicksalsfügungen durchziehen den historischen Rahmen, vereiteln jedoch nicht das ehrgeizige Ziel des Erzählers, den Sieg der Liberalen über Maximilian als Ereignis von geradezu universaler Bedeutung zu feiern. - Die sentimentale Liebe der vom Schicksal geprüften Helden konnte schon früher bei Ignacio Rodríguez Galván die aktuellen politischen Bezüge nicht verdecken. Vor dem Hintergrund der politischen Auseinandersetzung Mexikos mit Frankreich Ende der dreißiger Jahre läßt er in seiner Erzählung *La Procesi6n* (1839) die vom Napoleonkult und vom französischen Zivilisationsbewußtsein geprägten Helden scheitern. Ihrem Abstieg steht nach bewährtem Muster eine soziale und moralische Aufwertung der mexikanischen Gegenspieler entgegen. Ist hier die Frankreich-Kritik durch einen internationalen Konflikt ausgelöst und patriotisch ausgestaltet worden, so nimmt sie in der Erzählung *La quinta modelo* (1857) von José María Roa Bárcena (1827 - 1908) ihren Ursprung in der innenpolitischen Spaltung des Landes. Der Autor gehört der konservativen Partei an und unterstützt als Mitglied der *Junta de Notables* die Herrschaft des Erzherzogs und Kaisers Maximilian (1864 - 1867). Entsprechend greift er in seiner Erzählung den ideologischen Rigorismus der Liberalen an. Deren sozialen und 'fraternitären' Reformbestrebungen scheitern am fanatischen Idealismus des Gutsbesitzers Gaspar. Die an den französischen Sozialutopisten Saint-Simon, Fourier, Proudhon und Lamennais geschulte 'kommunistische Praxis' kann einzig durch den Eingriff des verständigen Priesters in ein funktionierendes Sozialgefüge zurückgeführt werden.

Eine Sonderform der Prosa mit zeitgenössischen Themen stellt der literarische Kostumbrismus dar. Die Werke dieser Strömung bemühen sich, gesellschaftliche Themen der Zeit aufzugreifen und in einen repräsentativen Überblick über die verschiedensten Vertreter der sozialen Gruppierung einfließen zu lassen. Das Sammelwerk *Los mejicanos pintados por si mismos* (1855) gibt bereits im Titel seine erzählerische Intention preis. Es handelt sich in der Tat um Porträts, in denen sich das unabhängige Mexiko eine Art Spiegel seiner nationalen Identität vorhält. An dem Werk haben sechs Autoren - der bekannteste unter ihnen war der liberale Freigeist Ignacio Ramírez (1818 - 1879) - mit insgesamt 33 Beiträgen mitgewirkt. Wenn sie auch anderen, insbesondere französischen und spanischen Modellen gleichen Titels folgen, versuchen sie doch, mit den einzelnen Typen das lokale und soziale Ambiente Mexikos und das dazugehörige Sittenbild der Gesellschaft einzufangen. In zum Teil beschreibender, zum Teil satirischer Anlage werden Figuren wie der Wasserträger, der Maultiertreiber, der öffentliche Schreiber, die Tabakhändlerin bis hin zum Advokaten oder Minister gemäß der europäischen Mode der Physiologien vorgestellt. Trotz der breit gestreuten sozialen Palette der Gestalten ist das Hauptaugenmerk der Porträtisten auf die Vertre-

ter des niederen Standes gerichtet. Ihr Blickwinkel folgt einer sozialpolitischen Intention, zumal die wenigen Vertreter aus der hohen Beamtenschaft negativ gezeichnet sind. Mit dieser sozialen Differenzierung und politischen Parteinahme wird das zeitgenössische Konfliktpotential offengelegt, so daß die Kostumbristen aus einer bloß europäischen Traditionsverhaftung ausseren.

Wie sehr gerade die mexikanischen Kostumbristen trotz ihrer Anleihe an spanischen und französischen Leitbildern wie Larra, Mesonero Romero, La Bruyère oder Jouy ein ästhetisches und politisches Bewußtsein der 'Amerikanität' pflegen, illustriert Francisco Zarco (1829 - 1869). In seiner Kurzprosa wie den *Refranes*, *Caracteres*, *Estampas* oder *Cuadros* betätigt er sich ab 1851 als gesellschaftskritischer Autor. Seine politische Opposition zu den diktatorialen Präsidenten Arista (1851 - 1853) und Santa Anna (1853 - 1855) bekundet sich in der Kritik an der bildungsfeindlichen Ignoranz und dem wirtschaftlichen Egoismus der bürgerlichen Gesellschaft.

Einer der bekanntesten Vertreter des Kostumbrismus ist José Cuéllar (1830 - 1894). Unter dem Pseudonym Facundo verfaßt er nach dem Vorbild Balzacs ein umfassendes zeitgenössisches Sittenbild. Unter dem Titel *Linterna mágica* (1889 - 1892) hat der Autor mehrere Kurzromane und Novellen zusammengefaßt, in denen er Vertreter insbesondere aus dem Mittelstand einer liberal-satirischen Kritik aussetzt. So geht der Erzähler in der *Historia de Chucho el Ninfo* (1871) gegen den scheinheiligen klerikalen Traditionalismus vor, um das Ideal eines weltoffenen 'Voltairianismus' zu verkünden. In dem Prolog zu dem Roman *Ensalada de pollos* (1871) hat Cuéllar sein literärästhetisches Programm niedergelegt. Mit der realistischen Charakteristik der Personen, einer moralischen Reliefgebung und dem nationalen Kolorit will er das von Prieto und Altamirano propagierte Konzept einer literarisch-eigenständigen *mexicanidad* einlösen. Auf diese Weise führt Cuéllar die bewegte Geschichte, in deren Verlauf das politisch unruhige Mexiko nach seiner Wesensbestimmung sucht, an ein vorläufiges Ende.

III. Literatur zwischen nationaler Konsolidierung und revolutionärem Aufbruch

Mit der Beendigung des Interregnums und mit der Machtübernahme der liberalen Präsidentschaft des Benito Juárez (1867) setzt eine Periode ein, in der der romantische Nationalismus weniger pathetisch auftritt. Entsprechend

flauen die politischen Parteifehden ab und verlieren literarisch an Interesse. Bereits die 1869 ins Leben gerufene literarische Zeitschrift mit dem programmatischen Titel *El Renacimiento* wendet sich an alle literarischen und politischen Persönlichkeiten ungeachtet ihrer Parteigruppierung mit dem Appell, am "materiellen und moralischen Fortschritt des Landes" mitzuwirken. Erst recht unter der Regierung des Generals Porfirio Díaz (1876 - 1911, mit einer Unterbrechung durch den Präsidenten Manuel González 1880 - 1884) etabliert sich eine Literaturströmung, die sich abseits vom unmittelbaren politischen Geschehen artikuliert. Einerseits bedingt durch die äußere Befriedung des Landes, andererseits durch die aus Frankreich übernommene positivistische Ideologie der Fortschrittsgläubigkeit beeinflusst, legen die Autoren den patriotischen Deklamationsstil ab und streben eine unvoreingenommene Darstellung ihrer Sujets an. Es ist die Zeit des Realismus und des ihm folgenden Naturalismus.

Emilio Rabasa (1856 - 1930), Gouverneur, Diplomat und Mitbegründer der Zeitschrift *El Imparcial*, gilt als der erste Vertreter des Realismus in Mexiko. In seinen Romanen *La bola*, *La gran Ciencia* (beide 1887), *El cuarto poder* und *Moneda Falsa* (beide 1888) schildert er mit deutlich deterministischen Zügen den politischen Aufstieg und Fall des Oberst Cabezudo.

Rafael Delgado (1853 - 1914) ordnet sich dem realistischen Zeitgeist ein, indem er in seinem Erzählwerk die romantischen Träume als bereits historisches Cliché hinter sich läßt. In dem Feuilletonroman *La Calandria* (1890) stellt er seine Heldin Carmen vor die Wahl zwischen dem edlen, aber mittellosen Gabriel und dem reichen Galan Alberto. Wenn die Heldin sich für letzteren entscheidet, gehorcht sie ihrem Luxusbedürfnis und ihrem sozialen Geltungsdrang. Auch der Roman *Los parientes ricos* (1901 - 1902) entwickelt seine Handlung aus den gegenläufigen Erfahrungen von prosaischem Alltagsleben und erträumter Idealität. Kündigt sich in der thematischen Anlage eine Nähe zu Flaubert an, so ist diese auch in dem theoretischen Traktat *Lecciones de literatura* (1904) durch die Vermittlung realistischer und ästhetischer Postulate angezeigt. José López Portillo y Rojas (1850 - 1923) hingegen distanziert sich bewußt von französischen Referenzautoren. In dem Vorwort zu seinem Roman *La Parcela* (1898) prangert er die Obszönität Zolas genau so an, wie er auch die ästhetische Wortkunst Flauberts oder der Brüder Goncourt zurückweist. Statt dessen bezieht er sich auf die Spanier Galdós und vor allem Pereda, deren Vorliebe für das naturverbundene Leben in der Provinz auch in Portillos Bauernroman seinen thematischen Niederschlag findet. Der Streit zweier Bauern um ein Stück Land endet schließlich in versöhnlichem Einvernehmen, nachdem ein Gerichtsurteil und vor allem die Liebe des jungen Paares die verfeindeten Familien wieder zusammengeführt hat.

Mit dem Naturalismus verschärfen sich die vom Erzähler offengelegten sozialen Konflikte. Mehr noch entfallen die moralischen Vorbehalte, die Portillo noch gegen die französischen Vorbilder vorbrachte. Davon zeugt das Werk Federico Gamboas (1864 - 1939). Sowohl in seinem Frühwerk *Del Natural* (1888) als auch in dem Roman *Santa* (1903) führt der Erzähler den Leser in das Milieu der Prostituierten ein. In deutlicher Anspielung an Zolas Roman *Nana* wird mit dem Schicksal der Heldin gleichzeitig die Verlogenheit der bürgerlichen Moral bloßgelegt. Der Erzähler verzichtet auf die psychologische Differenzierung seiner Personen. Indem er sich vorrangig der objekthaften Detailbeschreibung zuwendet und die Personen in ihrem sozialen Milieu agieren läßt, beschränkt er deren Handlungsfreiraum. Gamboa hat sich über Zola die soziologischen und wissenschaftlichen Implikationen der deterministischen und positivistischen Erkenntnislehre (Auguste Comte, Claude Bernard) zu eigen gemacht. Auch bei ihm gleicht das Romanschaffen einem Experiment, bei dem der Autor in die Rolle des Chemikers, Biologen oder Physikers schlüpft, um die allgemeinen Natur- und Lebensgesetze freizulegen. Der experimentelle Charakter des Romans hat bei Gamboa nicht anders als bei Zola oder den Brüdern Goncourt eine dem 'Materialcharakter' entsprechende niedere Thematik hervorgebracht. Ihr ist denn auch der weitere Roman *Suprema Ley* (1896) gewidmet, in dem er den Leser in die sozialen Niederungen des Gefängnisses von Belén führt.

Porfirio Parra (1856 - 1912) hat seine naturalistische Schreibpraxis allein mit seiner Nebentätigkeit als Wissenschaftler und Journalist unter Beweis gestellt. Mit der Gründung der Zeitschriften *El Método* und *El Positivismo* sowie mit seinem wissenschaftlichen Essay *Nuevo sistema de lógica inductiva* (o. J.) hat er die Richtung gewiesen, die sein Roman *Pacotillas* (1900) einschlagen wird. Hinter dem Titel verbirgt sich die Geschichte des idealistischen Medizinstudenten, der an den Gesetzen der korrupten Gesellschaft scheitert. Mit deskriptiver und wissenschaftlicher Akribie wird sein Untergang verfolgt und in die Milieustudien der verschiedenen Berufsfelder - Arzt, Publizist, Politiker - eingebunden.

Mit dem Ausbruch der mexikanischen Revolution (1910 - 1917) findet der realistische Ansatz der Autoren einen neuen thematischen Nährboden. Der sogenannte Revolutionsroman mit insgesamt mehr als 300 Titeln nimmt sich der sozialen und politischen Thematik der Aufstandsbewegung um die Helden Venustiano Carranza, Pancho Villa und Emiliano Zapata an. Weitgehend aus der Perspektive des Volkes wird das soziale Elend der entrechteten Bauern und Indios beschworen, und wird der mühsame Weg der Revolutionäre zu einer politischen Bewußtseinsbildung verfolgt. In ihrer Struktur sind die Romane der ersten Phase nach einem gemeinsamen Muster aufgebaut. Sie tragen autobiographischen Charakter, folgen im Sinne der dokumentari-

schen Absicherung eng dem politischen Geschehnisverlauf und den kriegerischen Auseinandersetzungen und breiten ihren Erzählstoff in relativ selbständigen Episoden (*cuadros*) aus. Mariano Azuela (1873 - 1951) eröffnet die Serie der Revolutionsromane. Allein die Titel geben Aufschluß über seine in der Gefolgschaft von Madero stehende antifeudalistische Einstellung sowie die Sympathie mit den namenlosen Helden aus dem Volk: *Los fracasados* (1908), *Mala yerba* (1909), *Andrés Pérez, maderista* (1911), *Los de abajo* (1905), *Los caciques* (1917), *Las tribulaciones de una familia decente* (1918). Das Schicksal des Demetrio Macías aus *Los de abajo* repräsentiert einen für diese Romane typischen Handlungsverlauf. Das Heer der Unzufriedenen, das er befiehlt, steht im Kampf gegen die Regierungstruppen am Ende da, wo es seinen Ausgang genommen hat. Die kreisende Bewegung verrät dabei die politische Orientierungslosigkeit der Revolutionäre. Verstärkt wird sie dadurch, daß auch Abenteurer, Dirnen und Verbrecher sich zu den Aufständischen gesellen und letztlich den Zusammenhalt und die Moral der Revolutionäre untergraben. Das Scheitern der Aufstandsbewegung ist ein durchgängiges Thema der Revolutionsromane. Immer wieder erscheint als Motiv die Pervertierung der Helden sowie ihr Mangel an höherer Zielsetzung. Rafael Muñoz (1899 - 1972) hat in seinen Erzählungen und Romanen die dunklen und verworrenen Antriebe der Aufständischen nicht nur zu seinem Thema gemacht - nach 1928 erscheinen seine Werke *El feroz cabecilla*, *El hombre malo*, *Si me han de matar mañana* - er hat vor allem auch in seinem Roman *Vámonos con Pancho Villa* (1931) die Orientierungslosigkeit der Helden mit deren fatalistischer Unterwerfung unter die Führerpersönlichkeiten in Verbindung gebracht. Der Personenkult mündet in einen *caudillismo*, der symptomatisch für die politische Bewußtseinslage in Mexiko ist. Das geistige Vakuum, in das die Führergestalten eindringen, hat Gregorio López y Fuentes (1897 - 1966) in *Tierra* (1932) und *¡Mi General!* (1934) handlungsbestimmend eingesetzt, indem er die verarmten Landbauern in einer Verquickung von sozialer und geistiger Abhängigkeit scheitern läßt. Nicht zuletzt schöpft Martín Luis Guzmán (1887 - 1976) aus der politischen und geistigen Hilflosigkeit der Revolutionäre einen moralischen Erneuerungsgeanken. Der reine Reportagestil des Revolutionsromans geht bei ihm in ein Reformprogramm ein, das er in direkter Anlehnung an die intellektuellen und pädagogischen Zielsetzungen der *Ateneístas* entwickelt. Der Erzähler seines Romans *El águila y la serpiente* (1928) ist bezeichnenderweise ein junger Intellektueller, der inmitten der undurchschaubar gewordenen kriegerischen Wirren das revolutionäre Gewissen verkörpert. Sein Kontakt mit den Aufständischen, insbesondere den Heeren um Villa und Carranza, führt ihn zur Erkenntnis zweier Grundübel, die jedes politisch-verantwortliche Handeln zunichte machen. Carranzas politischer Opportunismus auf der einen Seite

und Villas ungezügelter Temperament auf der anderen vereiteln den "reinigenden und regenerierenden Effekt der revolutionären Bewegung". Ihre Gefolgsleute stehen zudem unter den Zwängen einer "geistigen Trägheit" (*pereza mental*), die, wie der Erzähler bemerkt und wie Guzmán in seinem Traktat *La querella de México* (1915) ausführt, die unreflektierten Handlungen des *servilismo* und *machismo* tragen. Indem Guzmán die fehlgeleiteten Handlungszwänge der Protagonisten aufdeckt und an den Ansprüchen eines reformwilligen Bewußtseins mißt, hat er dem Revolutionsroman einen neuen Weg zur politischen Bewußtseinsbildung und zur im weitesten Sinne humanen Begründung mexikanischer Selbstdarstellung gewiesen.

Der soziale Impetus der Revolution hat von neuem das Interesse am gesellschaftlichen Status der Indios geweckt. Die indigenistische Literatur verzichtet im Gegensatz zu den indianistischen Vorläufern im 19. Jahrhundert auf eine idealisierende Darstellung der Indios. Ihr Anliegen ist es, Unterdrückung und Isolation der Indios durch eine soziale wie mentale Aufwertung ihrer Rechte und Denkgewohnheiten zu überwinden. Vom einstigen exotischen Objekt und idealistisch gefärbten Naturwesen rückt der Indio in einen gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang, wobei die Wahrung seiner kulturellen Integrität seinen Aufstieg zum Sozialindividuum garantiert. So wie Zapata während der Revolution Münzen mit dem Aufdruck "La República de los Indios" prägen ließ und die Revolutionsmaler Rivera, Orozco und Siqueiros in ihren monumentalen Wandmalereien (*murales*) dem Indio einen besonderen Platz zuwiesen, rückt auch in der Literatur der eingeborene Campesino zum problembewußten Helden auf. Gregorio López y Fuentes hat in seinem Roman *El Indio* (1935) das sich seit den Zeiten der *conquista* wiederholende Schicksal von Unterdrückung und sozialer Mißachtung in einer Folge von lose aneinandergereihten Szenen zur Darstellung gebracht. Weiße versuchen mit Gewalt, von den Indios die Preisgabe eines angeblich versteckten Schatzes zu erpressen. Später werden sie für die Ziele der Revolution eingespannt, indem sie als kostenlose Arbeiter für den Bau einer Straße, einer Kirche sowie einer Schule angeworben werden. Der Indio erscheint als willenloses Verfügungsobjekt, das die staatlichen und klerikalen Autoritäten zu ihrem eigenen Nutzen verplanen. Erst ein zweisprachiger Indio-Lehrer, der in hartnäckiger Arbeit die Interessen seiner Stammesbrüder gegen die weißen Großgrundbesitzer verteidigt, kann vorübergehend die Lebensbedingungen mildern. Sein Reformprogramm allerdings scheitert am Ende, da Mißtrauen und Profitdenken die gemeinsamen Ziele der Dorfgemeinschaft doch wieder in Vergessenheit geraten lassen. Obwohl die Geschichte pessimistisch ausgeht und mit dem Verrat aus eigenen Reihen geradezu in eine ausweglose Zukunftsperspektive zu weisen scheint, ist dem Roman eine ethnische und sozialpolitische Signalwirkung nicht abzusprechen. López y

Fuentes klagt zumindest die Notwendigkeit sozialer Reformen ein, die dann auch unter dem Präsidenten Lázaro Cárdenas mit der Gründung des *Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas* (1936) eingeleitet werden.

Mauricio Magdaleno (1906) setzt den sozialen Indigenismus mit *El Resplandor* (1936) fort. Die Existenznot der Otomí-Indianer aus dem Bundesstaat Hidalgo gibt den Rahmen der Handlung ab. Die aus der Revolution hervorgegangenen Forderungen wie gerechtere Landverteilung oder allgemeines Wahlrecht haben die ökonomische Situation des Indiodorfes San Andrés de la Cal keineswegs verbessern können. Im Gegenteil verschlechtern sich die Lebensbedingungen, seit der Mestize Saturnino Herrera die Indios auf der Hacienda seiner Frau Fronarbeit leisten läßt. Durch falsche Versprechungen angelockt, am Aufbau dieses *campo de experimentación* mitzuwirken, sehen sich die Indios immer mehr der Profitgier der Besitzenden ausgeliefert. Der Konflikt spitzt sich zu, als nach vielen Enttäuschungen die Zuteilung der Mais- und Bohnenration ausgesetzt wird und die Indios in ihrer ohnmächtigen Wut den grausamen Verwalter der *hacienda* töten. Mit militärischer Gewalt wird der Aufruhr niedergeschlagen und werden die alten Herrschaftsverhältnisse - bis hinein in die kulturelle Bevormundung - bestätigt. Magdaleno erhebt in seinem Roman soziale Anklage gegen die, die unter dem Deckmantel politischer Reformen privaten Nutzen ziehen. Indem er Kritik an den nicht eingehaltenen revolutionären Versprechen übt, hat sich sein indigenistischer Roman gleichzeitig die Sozialthematik des Revolutionsromans zu eigen gemacht. - Rosario Castellanos (1925 - 1974) schließt sich dem Kampf gegen die postrevolutionäre Ausbeutung der Indios an. In ihren indigenistischen Werken *Balún Canán* (1957), *Ciudad Real* (1960), *Oficio de tinieblas* (1962), *Los convidados de agosto* (1964) setzt sie sich umfassend mit der Situation der indianischen Bevölkerung im südlichen Bundesstaat Chiapas auseinander. Sie greift zunächst die soziale Thematik der Unterdrückung auf, indem sie die ungleichen Machtverhältnisse der Indios und Ladinós, d. h. der spanisch sprechenden Mestizen, anprangert und an den geschichtlichen Ereignissen wie dem Aufstand der Chamula-Indianer 1867 in San Cristóbal de las Casas oder den Folgen der Agrarreform unter dem Präsidenten Lázaro Cárdenas (1934 - 1940) belegt. Darüber hinaus wird die Gedankenwelt der Mayastämme, der Tzotzilen und Tzeltalen, durch den Rückgriff auf kosmogone und mythologische Vorstellungen gewissermaßen psychologisch erschlossen. Nicht nur fügt die Autorin ihrem Erzählwerk Zitate aus den Maya-Quellen ein (*Das Buch des Rates, Chilam-Balam, Die Annalen der Xahil*), sie läßt deren kulturelle Tradition auch in der 'magischen' Vorstellungswelt der Protagonisten lebendig werden. Die irrationale Einebnung von Gegensätzen wie Mensch-Ding, Leben-Tod gehört dazu ebenso wie die Aufhebung der chronologischen Zeitenfolge oder die eschatologische Erwartungshaltung.

Mit der erzählerischen Erschließung der indianischen Gedankenwelt geht der sprachliche und religiöse Bewußtwerdungsprozeß parallel, der die Indios erfaßt. Sind anfangs die Sprachbereiche des Tzotzil bzw. Tzeltal sowie des Spanischen strikt voneinander getrennt und markieren linguistisch die hierarchischen Machtbereiche, so wird das spanische Sprachverbot der Indios in *Balúun Canán* selbstbewußt durchbrochen. Mit der Überschreitung der Sprachgrenzen leiten die Indios ein, was sie auch in den religiösen Riten praktizieren. Traditionell indianische Glaubensinhalte überlagern die christliche Lehre. Dieser Synkretismus beinhaltet ein revolutionäres Potential, das mit Macht von den orthodoxen Priestern bekämpft wird. Er erlaubt es den Indios - wie die Kreuzigung des Indio-Jungen während des Chamula-Aufstandes zeigt -, sich ihren eigenen Erlöser zu schaffen. Die Gleichberechtigung mit der Welt der Weißen hat - zumindest als handlungsmotivierender Glaubensakt - im indigenistischen Selbstverständnis Fuß gefaßt.

IV. Experimentelles Erzählen im Zeichen eines polykulturellen Gesamtbewußtseins

Revolution und Indigenismus werden sowohl unter thematischem als auch strukturellem Gesichtspunkt die Erzählliteratur bis in die heutigen Tage begleiten. Etikettierungen wie "zweite Phase des Revolutionsromans" oder "magischer Realismus", unter denen je nach dem thematischen Schwerpunkt ein großer Teil der modernen Werke klassifiziert wird, tragen dieser genetischen Rückbindung Rechnung. Revolutionär sind diese Romane aber nunmehr vor allem in dem Sinne, daß das Thema der Revolution auf die Darstellungsform übergeht. Der traditionelle Erzählmodus, der seine Geschichte einem allwissenden Autor anvertraute und sie in chronologische sowie psychologisch nachvollziehbare Erklärungsmuster einbettete, weicht einer zunehmend fragmentarischen Präsentation der Fabel. In ihr wird die Handlungslogik unterlaufen, so daß sich das Interesse vom Dargestellten selbst auf das 'Wie' seiner Erscheinungsweise verlagert. In diesem Wandlungsprozeß nimmt das problematisch gewordene Erzählen die Züge einer neuen Identitätssuche an. Salvador Novo (1904 - 1974) hat dies in dem Roman *El joven* (1933) sinnfällig an der Gestalt des jungen Protagonisten aufgezeigt. Die psychische Instabilität des Helden geht direkt in die personengebundene Perspektivierung der Geschichte ein und hat am Ende den Erzählprozeß selbst erfaßt. Die Geschichte verfolgt auf mehreren Ebenen einen Wechsel. So wie

der Held nach schwerer Krankheit gesundet, erfährt auch das postrevolutionäre Mexiko einen Aufschwung. Er kündigt sich vor allem darin an, daß angelsächsisches und europäisches Kulturgut kreativ dem Eigenverständnis einverleibt werden. Dieses Eingehen des Fremden im Eigenen erfährt der Held in seiner eigenen Biographie, genau so wird es aber auch der Erzähler selbst in der Pluralität seiner kulturellen Anlagen wiederfinden.

Jaime Torres Bodet (1902 - 1974) deutet bereits im Titel seines Romans *La educación sentimental* (1929) den dialogischen Umgang mit der europäischen Kultur, hier mit Flauberts gleichnamigen Roman, an. Ähnlich wie bei Novo steht auch bei Bodet der starren Übernahme fremder Kunstrichtungen ein dynamischer Denkansatz entgegen. Der wiederum junge Romanheld wächst in einem Bezugsfeld auf, das ihm kaum eine Möglichkeit zur Eigenverwirklichung läßt. Weder den französischen Kultureinfluß seiner Mutter noch den modernistischen Ästhetizismus seines Vaters kann er als gültige Bildungsvariante für sich anerkennen. Erst die Anziehungskraft, die der *bastardismo* seines Jugendfreundes Alejandro auf ihn ausübt, macht ihn frei, eine eigene Antwort auf das Angebot der Kulturmodelle zu suchen. Eben diese Suche aber verlagert sich wiederum von der Ebene des Erzählten auf die des Erzählens, indem der Autor mit der fiktiven Geschichte seines Helden gleichzeitig den Bedienungsspielraum seines eigenen Schreibaktes hinterfragt. Der Roman hat in dieser rückbezüglichen Verweisstruktur sein eigenes Konstruktionsprinzip thematisch gemacht.

Die Überwindung der kulturellen Dependenztheorie zugunsten gleichberechtigter Integrationsmodelle hat sich zum Postulat einer kosmopolitischen Ausrichtung der Nationalliteratur herausgebildet. In der Autorengruppe der *Contemporáneos* wurden solche Leitvorstellungen diskutiert und propagiert. Ihr gehört auch Agustín Yáñez (1904 - 1980) an, der etwa mit dem Erzählband *Archipiélago de mujeres* (1943) in einem sehr wörtlichen Sinne die Assimilation literarischer Vorgaben vorgenommen hat. Die Erzählungen knüpfen an das Schicksal berühmter Frauengestalten aus der Weltliteratur an, indem sie die *Chanson de Roland*, die *Celestina*, den *Libro de buen amor*, *Othello*, *Amadís de Gaula*, *Tristan* oder *Don Juan* neu 'erträumen'. Das literarische Zitat geht allerdings nicht in einer blinden Nachahmung auf. Ironisch unterläuft der Erzähler seine Vorlage, indem er zum Beispiel durch zeitliche und örtliche Verfremdungen - der *Othello*-Stoff spielt etwa in einem mexikanischen Ambiente - den Text auf eine historische Dimension des 'Anders-Sein' öffnet. Die 'unnahbare Frau', die der Erzähler in seinen eigenwilligen Lektüren immer wieder neu evoziert, ist das symbolische Äquivalent des individuellen Verstehensaktes, der auch das mexikanische Selbstverständnis der 'kulturellen Mischung', des *mestizaje* leitet. Insofern löst das Erzählen, wie Yáñez es formuliert, die Mexikanisierung des Fremden und die

Assimilierung des Europäischen mit dem Indigenen ein. Dieses poetologische und ideologische Prinzip strukturiert insbesondere das Werk *Al filo del agua* (1947), das die eigentlich moderne Phase des Revolutionsromans einleitet. Der Titel spielt auf eine volkstümliche Redensart an, die auf ein unmittelbar bevorstehendes Ereignis hinweist. Mit ihm ist das Nahen der Revolution gemeint, wobei der Autor die äußere Chronologie der Ereignisse in der psychologischen Vertiefung seiner Helden aufgehen läßt. Der Roman breitet collageartig das innere, von Monotonie und lebensfeindlicher Traditionslastigkeit geprägte Stimmungsbild eines Provinzdorfes während der letzten Monate des Porfiriats aus. Innerer Monolog, Sprungtechnik und Abwesenheit eines kommentierenden Erzählers sind die formalen Besonderheiten, die die Nähe des Autors zu Dos Passos, Faulkner oder Proust anzeigen. Aus der kollektiven Bewußtseins-Analyse des Volkes schält sich ein Konflikt heraus, der bald zum Aufstand gegen die konservativen Vertreter und deren sterile Dogmatik führt. In allen Bereichen - dem religiösen, dem politischen, dem affektiven und nicht zuletzt dem künstlerischen - artikuliert sich ein Aufbegehren gegen die politische und geistig-moralische Unmündigkeit, die vor allem der orthodoxe Klerus mit seiner einschüchternden Erziehungspolitik verfolgt. Einzelne Gestalten und Gruppen wie die Studenten und die *nor-teños*, d. h. die Gastarbeiter in den USA, durchbrechen die lähmende Weltabgeschiedenheit und tragen mit ihren neu geweckten Emotionen und dem Mut, ihre vitalen Lebensbedürfnisse zu artikulieren, den Geist der Rebellion in das Dorf hinein. Die mexikanische Aussage des Romans beruht auf der Tatsache, daß die revolutionären Außenseiter die ihnen angelastete 'Torheit' ihres Handelns einem fortschrittlichen Lebenszweck dienstbar machen. Die vielleicht irrationale Handlungsweise gehorcht den spontanen Affekten, in denen die Volksbewegung ihr Ungenügen am Gesellschaftssystem des Porfirismus zum Ausdruck bringt. Die Denkformen des Unbewußten und Irrationalen erfahren vor allem in der Gestalt des Dorfchronisten Lucas Macías ihre zugleich indigene und revolutionäre Aufwertung. Wenn Macías in zyklischen Zeitkategorien denkt und durch die archetypische Wiederkehr markanter Ereignisse nicht nur das persönliche Unglück vieler Gestalten, sondern auch die Revolution vorhersagt, hat er einem indigenistischen Wirklichkeitsverständnis eine durch die Historie belegte Legitimation verliehen. Die 'differentielle Denkart' des Indigenen, die Yáñez in seinen ethnologischen Studien der *Fichas mexicanas* (1945) beschrieben hat, ist an die Erkenntnis gebunden, die Macías selbst kurz vor seinem Tod als Vermächtnis verkündet: "Die Verrückten sprechen wahr."

Juan Rulfo (1918 - 1986) hat in ähnlichem Sinne das archaische Substrat seiner Revolutions-Thematik einverleibt. Sowohl in dem Roman *Pedro Páramo* (1958) als auch dem Erzählband *El Llano en llamas* (1953) durchzie-

hen die sozialen und politischen Hintergründe der porfirianischen und revolutionären Ära das Geschehen. In diesem Sinne verkörpert Pedro Páramo die typisch lateinamerikanische Figur des Diktators und Großgrundbesitzers, der - nicht anders als Porfirio Díaz - den Niedergang seines Reiches Comala bewußt in Kauf nimmt. Die Geschichte Páramos endet damit, daß ein Eseltreiber, der zudem ein unehelicher Sohn des Despoten ist, den Vater in Trunkenheit ermordet. Die lineare Handlung freilich findet auf der Ebene des Erzählens keine Entsprechung. Die Rahmenhandlung führt einen Erzähler namens Juan Preciado ein, der ebenfalls als uneheliches Kind des Páramo auf der Suche nach den Spuren seines Vaters ist. In einem ständigen Wechsel von Perspektiven und Zeitebenen wird das eigentliche Geschehen in einem Schwebezustand gehalten, so daß Comala letztlich als Metapher der stillstehenden und die Gegensätze harmonisierenden Zeit zu verstehen ist. Hier führen die Toten in mythischer Überschreitung der logischen Ordnungsbezüge Dialoge miteinander und lassen eine gewiß deprimierende Welt der Einsamkeit und Perspektivlosigkeit entstehen. Mythos und Geschichte bestätigen sich in einer Weise, daß ein definitiver Ausbruch aus den unwürdigen Feudalstrukturen undenkbar oder zumindest unvorstellbar geworden ist. Dies bedingt den fatalistischen Pessimismus, der Rulfos Werk durchzieht. Er kulminiert in der magischen Vision von Luvina, jenem Bergdorf aus der gleichnamigen Erzählung, wo die Armut, der Kampf ums Dasein, die Landflucht und schließlich die verfehlte Entwicklungspolitik der Regierung den Erzähler wiederum auf ein symbolträchtiges Reich der Unterwelt zurückgreifen lassen. Der Nebel, die kalten Winde, die Fledermäuse, die sich auflösenden Schatten der Gestalten, alle Begegnungen und Stimmungsbilder des Dorfes tragen Züge der Unterwelt Xibalbá, die im *Popol Vuh*, jenem heiligen Buch der Quiché-Maya, beschworen wird.

Carlos Fuentes (1928) hat beharrlich in nahezu all seinen Erzählwerken diese innere Einheit von mythischem Erkenntnismodell und realhistorischer Erfahrung durchgespielt. Er läßt sich dabei von dem human-politischen Anspruch leiten, die Geschichte Mexikos im nationalen und kosmopolitischen Zusammenhang nachzuzeichnen und für das aktuelle Selbstverständnis fruchtbar zu machen. Die politische und historische Standortbestimmung erfolgt in den bereits bekannten komplexen Erzählformen wie Polyperspektivismus, Auflösung der Handlungschronologie, Segmentierung der Episoden oder Technik der verschlepten Information. Bereits im ersten Roman *La región más transparente* (1958) hat Fuentes mit der schonungslosen Beschreibung des Mittelstandes und der gehobenen Bourgeoisie eine in der literarischen Modernität verbreitete Form des experimentellen Diskurses für die spezifisch mexikanische Thematik des egoistischen Machtstrebens fruchtbar gemacht. Der Titel spielt auf einen Traktat von Vasconcelos an. Fuentes un-

terläuft allerdings die evozierte idealistische Darstellung Mexikos, um mit seinen Personen eine in der Geschichte sich ständig wiederholende Erfahrung des Scheiterns sinnfällig zu machen. Wie bei Rulfo weisen keine konkreten Überlebensmodelle einen Weg aus der aussichtslosen Untergangsvision. Weder die Strategie des Revolutionsgewinners Robles, der auf sein 'kapitalistisches' Erfolgsstreben setzt, noch der idealistische Glaube Zamaconas, die 'kulturelle und humane Substanz des Mexikanischen' in der Vergangenheit zu finden, versprechen erfolgreiche Lösungen. Nicht einmal die indigenistische Aufhebung der Zeit- und Raumgrenzen, mit der die wandlungsfähige Gestalt des Ixca Cienfuegos den Augenblick transzendiert, kann für sich eine gültige Antwort auf die bedrängenden Lebensfragen beanspruchen. "Alles lebt zur gleichen Zeit", erkennt Cienfuegos und verkündet damit eine Wahrheit, die zielgerichtetes Handeln und damit den Telos der Geschichte in eine zirkuläre Bewegung des Ewig-Gegenwärtigen bannt. Fuentes versteht dieses Beieinander von Fortschritt und Stillstand als dialektische Beziehung, die erst das eigentliche Wesen des *Tiempo mexicano* (1975) - so der Titel eines Traktats - ausmacht. Fuentes hat diese geschichtsbildende Dynamik in dem Roman *La muerte de Artemio Cruz* (1962) unmittelbar in die strukturelle Anlage einfließen lassen. Die Geschichte des Revolutionärs Artemio, der seinen sozialen Aufstieg zum Bankier, Makler und Industriemagnaten skrupellos verfolgt, vollzieht sich in einem zyklischen Zeitraster. Artemios Leben und familiäre Vorgeschichte sind eng verbunden mit einem Rhythmus von 52 Jahren, dessen Zahlensymbolik auf den aztekischen Kalender zurückverweist und damit den privaten Werdegang der Person unter einen geradezu mythischen Geschehniszwang stellt. Aber wenn auch die archetypische Wiederholung der Vergangenheit das Scheitern der Revolutionsideale zu einem zwangsläufigen Ereignis werden lassen, öffnet sich am Ende doch der geschlossene Kreis. Die personale Aufspaltung des Helden in die unterschiedlichen Instanzen eines Ich, Du und Er nimmt im Augenblick des Sterbens kosmische Ausmaße an, indem jene das universelle Gesetz der geheimen Identität von Tod und Geburt, Vergangenheit und Zukunft vorwegnehmen. Artemio wird ein 'anderer', so wie auch die 'prozeßhaften Wiederholungen' die Möglichkeiten der historischen und politischen Transformation nicht ausschließen. Die alten Strukturen der sozialen Ungerechtigkeiten werden als mythologischer Archetyp faßbar, sie werden aber als erkannte Gesetzmäßigkeiten gleichzeitig hinterfragbar und damit veränderbar. Nicht zufällig läßt daher Fuentes den Roman mit dem Ausblick auf das Jahr der kubanischen Revolution schließen. Fuentes sieht in ihr wichtige Forderungen der mexikanischen Aufstandsbewegung wie die Entthronung der Finanzoligarchie verwirklicht. Diese Aufgabe bleibt für Mexiko noch als Ap-

pell bestehen. Die mythische Vergegenwärtigung hat sie zum Erkenntnisgegenstand erhoben.

Die Gleichzeitigkeit der verschiedenen Kulturen und generell die Vereinigung des Gegensätzlichen bleibt das beherrschende Thema bei Fuentes. Der Roman *Cambio de piel* (1969) hat diese polykulturelle Vielfalt des Mexikanischen in der Beschreibung der Kirche von Cholula eingefangen. Die Anlage der Kirche auf der Pyramide, die blutige und mit Indio-Federn geschmückte Christusfigur oder das aus der paganen Urne gehauene Taufbecken haben den sich überlappenden Traditionselementen einen sichtbaren Ausdruck verliehen. Die vielleicht aufwendigste Inszenierung multikultureller und multinationaler Wechselbeziehungen hat Fuentes in seinem phantastischen Roman *Terra Nostra* (1975) vorgenommen. Obwohl die Handlung dieses Romans in Frankreich und vor allem Spanien spielt, leitet die Suche nach dem mexikanischen Wesen das hintergründige Spiel mit Personen, Zeiten und Räumen. Fuentes mischt in seinem Roman Fiktion, Historiographie, eigene Welterfahrung, und er zitiert andere Werke aus Film, Literatur oder Malerei, um letztlich ein gedankliches Universum entstehen zu lassen, das sich synthetisch aus vorgegebenen Gegensätzen zusammensetzt. Die Dreiteilung folgt der symbiotischen Genese, die der Roman abschreitet: I. "Die Alte Welt", II. "Die Neue Welt", III. "Die Andere Welt". Das Mittelalter mit dem zentrierten Weltbild bildet den Ausgangspunkt, das dualistische Denken der vorkolumbischen Kultur steht in der Mitte, und am Endpunkt kündigt sich die totalisierende Vision des neuen amerikanischen Selbstverständnisses an. Der historische Fortschritt freilich darf hier ebenso wenig wie in den vorhergehenden Beispielen als geradlinige, chronologische Entwicklung gedacht werden. Dem widerspricht allein die zirkuläre Struktur, denn der Roman beginnt und endet mit einer apokalyptischen Vision des Paris aus dem Jahre 1999. Überhaupt ist die Geschichte durcheinandergeraten. Die historischen Befunde lassen sich nie eindeutig lokalisieren. Nicht einmal die auftretenden Personen wahren ihre Identität. Der "Pilger" (*peregrino*) trägt gleichzeitig Züge, die ihn einmal an eine historische (Hernán Cortés, Bartolomé de las Casas), eine religiös-mythologische (Quetzalcóatl, Christus) oder literarische Vorlage (der *peregrino* aus den *Soledades* von Góngora) binden. Die Mobilität allen Seins, die Fuentes seinem mexikanischen Weltbild zugrundelegt, ist nicht abstrakt-logisch ausformuliert, sie ist vielmehr selbst in den Darstellungs- und Vorstellungsmodus eingegangen. Fuentes setzt den sprachlich fixierten Mythos von der pluralen Welt der Erscheinungen als ein Erkenntnismodell ein, dem eine wirklichkeitsbezogene Ausrichtung nicht mehr abgesprochen werden kann. Daher gestaltet er die gleitenden Übergänge von der realen zur fiktiven Ebene, und daher insistiert er auch auf der

epochalen Bedeutung des Quijote, der als erster Held das Bewußtsein seines eigenen fiktiven Charakters erlangt habe.

Fernando del Paso (1935) hat das Oszillieren zwischen Realität und Fiktion bis hin zur neuen Form des historischen Romans erprobt. Bereits im ersten Roman *José Trigo* (1966) zeichnet sich die typische Technik der Verbindung des Anekdotischen mit der Universalgeschichte ab. Die enge Erlebniswelt des José Trigo wird in kosmopolitische und mythologische Zusammenhänge gerückt, die ihrerseits wieder Rückschlüsse auf eine sozialgeschichtliche und kulturelle Standortbestimmung Mexikos erlauben. Auch im Roman *Palinuro de México* (1977) unterbrechen phantastische und visionäre Einblendungen die private Freundschafts- und Liebesverbindung zwischen dem Erzähler, Palinuro und Estefanía. Die Personen sind Metamorphosen und widersprüchlichen Erscheinungsweisen unterworfen, die sie - wie im Falle von Estefanía - mit den antiken (Psyche, Iris etc.) und modernen Mythen der weiblichen Schönheit (Sophia Loren, Rita Hayworth etc.) in Verbindung bringen. Bis hinein in die Handlungselemente deutet alles auf universalistische Zusammenhänge, die bald karnevalesk, bald surrealistisch erschlossen werden. Die Unzahl der literarischen, biblischen, okkultistischen, wissenschaftlichen und pseudowissenschaftlichen Zitate und Anspielungen fungiert als Bestandteil 'intertextueller' Allgegenwärtigkeit, die sich als freies, mitunter auch ironisches oder parodistisches Spiel mit Vorlagen jeder Art zu erkennen gibt. Die Szenerie des Irrealen - so ein literarästhetischer Kerngedanke Pasos - hat das Faktische nicht nur nachgeahmt, es nimmt auch die realen Geschehnisse vorweg. Diese enge Verflechtung von sprachlich-fiktiver Realität und historischer Authentizität wird in dem letzten Werk *Noticias del Imperio* (1987) die Einebnung der Gattungsgrenzen von Roman, Chronik und Dokument herbeiführen. Den äußeren Handlungsrahmen bilden die französische Intervention in Mexiko und die Herrschaft des Kaisers Maximilian. Einerseits werden unter Verwendung von zeitgenössischen Quellen - in den Kapiteln gerader Zahl - die historischen Ereignisse in Erinnerung gerufen, andererseits werden - in den Kapiteln ungerader Zahl - die Jahre des Interregnums aus der Perspektive der wahnsinnig gewordenen Ehefrau Charlotte und aus der Rückschau ihres Todesjahres 1927 neu belebt. Autobiographie, Beichte, Selbstgespräch, Wahn, Traum lösen das objektive Geschehen in eine Vielzahl von "wechselnden Geschichten" (*historias cambiantes*) auf. Paso verlegt damit in die intertextuelle Schreibpraxis jene widersprüchliche Vielfalt des möglichen Seins, die auch die indigen-modernistische Sehweise der Grenzverwischung leitete. Er verleiht dem Werk eine bewußt ambivalente Struktur, die die Fiktion als Geschichte, aber auch umgekehrt die Geschichte als Fiktion erklärt und durchschaubar macht.

Modernistische Schreibpraxis und politische Aussage haben - vermittelt über eine mythologische und modernistische Konzeption von der wirklichkeitssetzenden Kraft des Wortes - zueinander gefunden. Ihrem Zusammenwirken ist es zu verdanken, wenn der Schriftsteller die fatalistischen Wurzeln, die er in seiner ethnischen Wesenheit vorfindet, im gedanklichen Konstrukt der pluralen Welt überwindet und auf eine im wahren Sinne humanistische Komponente des Amerikanitätsbewußtseins ausrichtet. Die 'Andersheit' der indigenen und fiktiven Welt geht parallel mit der 'Andersheit' der gesellschaftlichen Befreiung, an der sich nach dem Willen der Amerikanitätsphilosophie die Wahrhaftigkeit der literarischen Praxis mißt.

Literatur

Alvárez, Federico (1968):

"¿Romanticismo en Hispanoamérica?" *Actas del tercer congreso de hispanistas, celebrado en México*, México D. F., 67 - 76.

Brondo, Whitt (1935):

Novela de costumbres 1896 - 1903, México D. F.

Brushwood, John S. (1957/58):

"La novela mexicana frente al porfirismo", *Historia Mexicana*, 7, México D. F., 368 - 436.

Brushwood, John S. (1973):

México en su novela, México D. F.

Cárabes, Celia Miranda (1985):

"La novela corta en el primer romanticismo mexicano", *Nueva biblioteca mexicana* 96, México D. F.

Carilla, Emilio (1967):

El romanticismo en la América Hispánica, 2 Bände, Madrid.

Castellanos, Luis Arturo (1965):

"La novela de la Revolución Mexicana", in: *Cuadernos hispanoamericanos*, 62, 184, Madrid.

Concha, Meléndez (1961):

La novela indianista en Hispanoamérica (1832 - 1889), Puerto Rico.

Dessau, Adalbert (1967):

Der mexikanische Revolutionsroman, Berlin.

Fuentes, Carlos (1976):

La nueva novela hispanoamericana, México D. F. (1969).

Garscha, Karsten (1980):

"Carlos Fuentes, *Terra Nostra*", *Iberoamericana* 4, Frankfurt/Main, 70 - 76.

González Peña, Carlos (1984):

Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días, México D. F.

Hölz, Karl (Hg.) (1988):

Literarische Vermittlungen: Geschichte und Identität in der mexikanischen Literatur, Tübingen.

Hölz, Karl (1990):

"El populismo y la emancipación mental en la literatura mexicana del siglo XIX", *Literatura mexicana*, I, México D. F., 373 -392.

Janik, Dieter (1976):

Magische Wirklichkeitsauffassung im hispanoamerikanischen Roman des 20. Jahrhundert. Geschichtliches Erbe und kulturelle Tendenz, Tübingen.

Knabe, Peter-Eckhard (1983):

"Frankreich in den Romanen von Carlos Fuentes", in: José Manuel López de Abiada (Hg.): *Iberoamérica. Homenaje a Gustav Siebenmann* 1, München, 443 - 455 [Lateinamerikastudien 13].

Knabe, Peter-Eckhard (1984):

"Zur Phänomenologie der Zeit im Roman *Terra nostra* von Carlos Fuentes", *Iberoromania* 21, Tübingen, 120 - 145.

Magaña-Esquivel, Antonio (1979):

La novela de la revolución, México D. F.

Meyer-Minnemann, Klaus (1979):

Der spanisch-amerikanische Roman des fin de siècle, Tübingen.

Meyer-Minnemann, Klaus (1979):

"Zyklische Zeit und Geschichte in *La muerte de Artemio Cruz* von Carlos Fuentes", in: Rolf Klopfer (Hg.): *Bildung und Ausbildung in der Romania*, München, 280 - 300.

Navarro, Joaquina (1955):

La novela realista mexicana, México D. F.

Read, J. Lloyd (1939):

The Mexican Historical Novel (1826 - 1910), New York.

Schrader, Ludwig (1978):

"Moderne Totendialoge oder der Mythos von der pervertierten Kommunikation in Juan Rulfos *Pedro Páramo*", *Literatur für Leser*, 3, Oldenburg, 165 - 187.

Simson, Ingrid (1989):

Realidad y ficción en "Terra Nostra" de Carlos Fuentes, Frankfurt/Main.

Strosetzki, Christoph (1989):

Das Europa Lateinamerikas. Aspekte einer 500jährigen Wechselbeziehung, Stuttgart.

Warner, Ralph (1953):

Historia de la novela mexicana en el siglo XIX, México D. F.

Wichmann, Christine (1976):

Die mexikanische Fotonovela. Eine Untersuchung über Struktur, Ideologie und Rezeption von Massenkultur in Mexiko und Lateinamerika, Wiesbaden.